سمات المكان
في نصوص يوسف الصائغ المسرحية

Features of the place in Youssef Al-Sayegh's theatrical texts

م. م. أسمهان عبدالقدوس عبدالرحمن
جامعة بغداد-كلية الفنون الجميلة
mailto:asmahan333@yahoo.com

ملخص البحث

يعد المكان محورا أساسيا في أي نص أدبي، سواء أكان هذا النص نصاً روائيا أو شعريا أو مسرحيا. كما يلعب المكان دورا مهما في النص المسرحي كونه نص معد للقراءة فضلا عن كونه نصاً معدا للعمل الدرامي المسرحي. والمكان بدلالاته الفنية والأدبية ليس مجرد حيز جغرافي محدد الأبعاد، بل هو بنية تتفاعل في داخلها منظومة من العلاقات تتداخل فيها تأثيرات المكان على شخصيات النص. ومن هنا تأتي أهمية هذا البحث الذي يدرس سمات المكان في نصوص يوسف الصائغ المسرحية وذلك من خلال تحليل مسرحياته الأربعة، وكذلك مسوغات اختيار المؤلف للأمكنة وكيفية اشتغالها في النصوص المختلفة حيث إن الدراسة ركزت على أهم السمات المكانية لهذه النصوص التي تميزت بكونها أماكن قلقة يسودها الحزن والاحباط والموت، كما عكست أيضا البنية السايكولوجية للمؤلف.

الكلمات المفتاحية: المكان، النص المسرحي، يوسف الصائغ، بنية النص، العمل الفني، الدراما

Features of the place in Youssef Al-Sayegh's theatrical texts

Instractor. Asmahan Abdulqadous Abdulrahman
College of nice Arts – Baghdad University

Assisst

The place is an essential axis in any literary text, whether this text is a fictional, poetic or theatrical text. The place plays an important role in the theatrical text as it is a text intended for reading as well as being prepared

for theatrical drama. The place, with its artistic and literary connotations, is not just a geographic space with specific dimensions, but rather a structure within which a system of relationships interact in which the effects of the place overlap on the characters of the text. Hence the importance of this research, which studies the features of the place in the theatrical texts of Youssef Al-Sayegh, by analyzing his four plays, as well as the justifications for the author's choice of places and how they operate in the various texts, as the study focused on the most important spatial features of these texts, which were characterized as anxious places dominated by sadness and frustration and death ,as well as, reflected the psychological structure of the author.

key words :The place, the theatrical text, Youssef Al-Sayegh, structuer of the text, the artwork, the drama.

المقدمة

يعد المكان أحد العناصر الأساسية في النص الأدبي التي تؤثر في المتلقي. وقد يلعب عنصر المكان في الصور الأدبية ،لاسيما الشعرية منها، دورا كليا إذا ما كان الوصف الشعري وصفا مجردا لمكان ما كما هو الحال في وصف الطبيعة، كما إنه يلعب دورا محوريا وأساسيا عندما يأتي في نص روائي أو نص معد لعمل مسرحي، فالمكان في هذه الحالة ينعكس وجوده في الأفعال الدرامية لأبطال النص ومسارات الأحداث حيث تتشكل من خلاله بنية مكانية تتحكم بالعلاقات التي تحتضنها تلك البنية. هكذا كانت نصوص يوسف الصائغ المسرحية حيث التكثيف العالي للمكان وتأثيراته في أشخاص أو أبطال نصوصه المسرحية الأربعة: الباب، ديزدمونة، العودة والبديل ، حيث نلمس هذا التكثيف العالي لمؤثرات المكان وإيحاءاته الدرامية. إن الإشكالية التي يدور حولها البحث هي إن النصوص المسرحية ليوسف الصائغ تحتوي على بنية مكانية لها سمات خاصة، وهذا ما يثير سؤالين رئيسيين:

1- ما دلالات المكان في النص المسرحي بشكل عام؟

2- ما سمات هذا المكان في نصوص يوسف الصائغ المسرحية؟

وعلى هذا الأساس سوف يحاول البحث الإجابة عن هذين السؤالين بما يشتملان عليه من نقاط إشكالية.

المبحث الأول:

دلالات المكان في النص المسرحي

إن النص المسرحي نص ادبي له دلالاته والدلالة المكانية إحداها. وفي هذا المبحث نحاول أن نستكنه الدلالات المكانية التي يشتمل عليها النص المسرحي من خلال مطالب أربعة نتناول فيها دلالات المكان نقديا، فضلا عن دلالات المكان في النص المسرحي والمصطلحات المكانية وأخيرا النص المسرحي عند يوسف الصائغ لكي يكون مدخلا لتحليل نصوصه المسرحية.

المطلب الأول: المكان في النقد الأدبي

لقد شكل المكان منذ القدم مساحة يعتد بها في فكر العديد من الفلاسفة والنقاد لاسيما في مجال الدراما منذ ان أشار أرسطو في كتابه (في الشعر) الى أهمية (المنظر) بوصفه أحد العناصر التي تتكون منها المأساة، وجاء تسلسله بعد " القصة، الاخلاق، العبارة، الفكر، المنظر، الغناء".[1] فضلاً عما أثاره شُراح أرسطو من بعده عن الوحدات الثلاث التي يعد الزمان والمكان أهمها. [2]

ولم يتخذ المكان أهميته الحقيقية في النقد الأدبي الغربي وذلك بسبب الاهتمام بعنصر الزمان أكثر منه، فكان تتابع الأحداث في الرواية الكلاسيكية يطغى على الاهتمام بالمكان. ولم يأخذ اهتمامه الأكبر في مناهج النقد الأدبي إلا مع النقد الظاهراتي ، وبالذات مدرسة النقد الفرنسي التي كان من أبرز أعلامها غاستون باشلار وجليبر ديوران وجان بيير ريشار. وكان باشلار قد أسس نظريته في المكان عام 1938 في كتابه "التحليل النفسي للنار" وأتبعه بمؤلفات أخرى مثل " شعرية المكان" عام 1957 الذي ترجم الى العربية عام 1980 بعنوان "جماليات المكان".

والمكان سواء كان بشكله الواقعي أم المتخيل، مكان واحد أو أكثر من مكان، يحمل منظوراً فلسفياً. فالمكان ينحو باتجاه تحقيق ثباته من خلال خلق الظاهرة المكانية في النص سواء أكان المكان باهتاً أم واضحاً، عاصفاً أم ساكناً. على إن المكان لا يعني بالضرورة تلك الدلالة الجغرافية الضيقة، إنما الدلالات التي لا تتحدد بالأبعاد الهندسية لتتسع وتشمل البيئة بأرضها وناسها والعلاقات التي تنتظم بين كل هذه الأشياء، أو في الأقل، المكان الذي يتفاعل مع الشخصيات وأفكارها.[3] بل إن المكان يتحمّل دلالات اجتماعيّة وتاريخيّة ونفسيّة ، فالأمر لا يتعلّق بمجرد وصف المكان وصفاً خارجيّاً، بل يقدم فضاءً للاحتمالات والدلالات والتخيّلات.[4]

وللمكان أهميته في العمل الأدبي ، ففي الوقت الذي يبدو فيه المكان بحسب (آن شكمان) بأنه "مساحة ذات أبعاد هندسيّة، أو طوبوغرافية، تحكمها المقاييس والحجوم".[5] ترى الناقدة سيزا قاسم: إنه "الإطار الذي تقع فيه الأحداث". ، بل إن العمل الأدبي، كما يرى الناقد والأديب الأردني غالب هلسا، حين يفقد المكانيّة فهو يفقد خصوصيّته، وبالتالي أصالته[6].

إن المكان، بحد ذاته، يمكن أن يكون مكانا أليفا أو مكانا مناوئا، فـ "الأمكنة الأليفة" التي سمّاها غاستون باشلار كالبيت والوطن تمتاز بالمواقف الإيجابيّة للشعراء منها، إذ تتمتّع بقيم الحماية

والألفة والانتماء وتجعل الشعراء يمتزجون بها، وقد يصل امتزاجهم بها إلى درجة من الاتّحاد النفسيّ الكامل معها، حيث تجعل المكان قريناً معادلاً لهم أو تجسداً من تجسداتهم أو قناعاً من أقنعتهم ، ولا سيمَا إذا كان المكان موطن الألفة والانتماء الذي يمثل ما يسميه باشلار "حالة الارتباط المشيميّ برحم الأرض– الأمّ"، فهو ليس مساحة ماديّة فحسب، بل حالة احتضان "نفسي/ جسدي".(7)

بالمقابل، المكان يمكن أن يحيل الى أنظمة أخرى يمكن أن تكون مناوئة أو معادية. والمكان المعادي هو ذلك المكان الذي تصدر تجاهه مشاعر الخوف والكراهية والقلق كالمنافي والسجون وما الى ذلك، وهذه المسألة لا تتحقق الا بظهور الشخصيات ومدى فاعليتها، فشخصيات النص تحمل ضمنياً امكنتها. والمكان يحوي كل الشخصيات، الا ان البعض منها يواجه المكان في محاولة لخرقه او تحطيمه، فيبرز المكان مناوئاً أو معاديا لهم، بل واحياناً منفرداً ساحقاً لهم. [8]

المطلب الثاني: المكان في النص المسرحي

إن السؤال الذي يمكن أن يثار هنا قبل الولوج للدلالات المكانية في النص المسرحي هو : هل يجب أن تكون المسرحية نصا أدبيا قبل أن تكون عرضا تمثيليا؟

يعتقد بعض النقاد، لاسيما المسرحيين منهم، إن الكتابات النقدية ،بحكم طبيعتها، قد ساهمت في ازدياد الهوة بين النص وخشبة المسرح، فقد فاضت هذه الكتابات في دراسة العناصر الأدبية للنص المسرحي (حوار وشخصيات وصراع وبيئة زمانية ومكانية) وربطت بين هذه العناصر الفنية والرسالة الاجتماعية للمسرح ، وأسقطت الجوانب الأخرى للنص من (ممثلين وجمهور وملابس وإضاءة وموسيقى)[9]. وعلى ذلك، هم يعتقدون بأن النص لا تتجلى أهميته الفنية والأدبية والوظيفية إلا بتجسيده فعلا مرئيا ومحسوسا، على أساس إن الاصل في المسرحية أنها عمل ألف للتمثيل وليس للقراءة، إلا أن الكثير من النقاد، أيضا، لا يعتقدون بذلك.

غالبا ما يثير النص المسرحي تداخلا مع النصوص الأدبية الأخرى. وهذا ما يحيل أيضا الى كون دراسة النص المسرحي تختلف عن دراسة النصوص الأدبية الأخرى بسبب ما يتمتع به الأول من خصوصية تتمثل في اشتراطات عرضه المشهدي مما جعله يمتلك سمات تميزه عن تلك النصوص الإبداعية، فالنص المسرحي يمتلك صفة الازدواجية في الكتابة والعرض وفي التلقي (القراءة – المشاهدة)، اذ يمكن وصفة بأنه خطاب نصي يتمتع بمزيتين، الأولى إمكانية قراءته كنص أدبي كسائر النصوص الأدبية. والأخرى إمكانية مشاهدته كعرض تمثيلي بالحركات كباقي العروض المسرحية.[10]

وعندما نأتي الى دلالات المكان في النص المسرحي، نجده يمثل عاملا أساسيا، إن لن يكن الأهم أحيانا، ذلك كونه الأساس الذي ستقوم عليه خشبة المسرح والتفاعلات التي تجري فوقها. مثلما إن المكانية في النص المسرحي، بالمقابل، لا تتشكل إلا من خلال الشخصيات الدرامية التي تحمل الأحداث، حيث تكشف عن مدى عمق وقع المكان فيهم ، فهي تضفي على المكان دلالات مجازية يحققها المؤلف من خلال حركة الشخصيات في سعيها لخلق نظام مكاني ضمن فوضى المكان الذي يزجهم فيه المؤلف. فهو بهذا (المؤلف) يحقق منظوره الفلسفي والجمالي من جانب، وكذلك يحقق منظور ابطاله الأيديولوجي والنفسي من جانب آخر.[11] لكن رؤية المؤلف للمكان، وان كانت جزءاً من شمولية رؤيته الفلسفية، الا انها تترك للقارئ حرية تأويل الأهداف. فالمؤلف الدرامي اسوة بالفنان ، يستطيع أن يحرك المتلقي ويضعه بأهداف قد تكون مغايرة في بعض الأحيان لأهداف الفنان نفسه، لكنها تستقى من العمل الفني.[12]

ومن هنا، يتمتع الحوار السردي في النص المسرحي بقدرة واضحة تحدد الحيز المكاني في المسرحية المقروءة و بخاصية وصفية لغوية للتعبير عن سياقات الحدث وتطوراته وما يصاحبه من رؤية مكانية لمشاهد النص المقروء. وهذا النوع المسرحي يفرض على المؤلف ضرورة تعويض الرؤية او المشاهدة التامة للمكان بأبعاده الحقيقية (الواقعية) او المتخيلة (الغرائبية) ، للإيحاء به وحث المتلقي على بناء صورته الذهنية الخاصة وذلك عن طريق التعريف بالمكان الذي يقع فيه الحدث من خلال الوصف الذي يقدمه الكاتب في افتتاحية النص لما يقدمه هذا الوصف من قدرات واسعة في تحقيق المؤثرات القرائية للإحساس بالمكان، فضلا عن ما يقدمه الحوار من محمولات دلالية متخيلة خاصة بالمكان في ظل غياب المشاهدة العينية في العرض البصري، ولهذا بات الكاتب المسرحي مطالبا بفرد مساحات وصفيه في جسد النص لرسم معالم المكان بمكوناته المادية والنفسية ومن ثم خلق فضاء متخيل في ذهن القارئ.[13]

وعلى هذا الأساس يعد موضوع المكان موضوعاً غامضاً الى حد ما كونه يرتبط بفلسفة وإيديولوجيات وسايكولوجية مؤلف النص ، لذلك يحاول البحث إجلاء هذا الغموض من خلال كيفية استخدام المكان في نصوص يوسف الصائغ المسرحية موضوع بحثنا. ولكن قبل ذلك لابد أن نحدد مصطلحات المكان التي ستكون حاضرة في تحليل هذه النصوص .

المطلب الثالث- المكان والمصطلحات المقاربة:

آ- المكان:

نظر ارسطو الى المكان على انه " موجود ما دمنا نشغله ونتحيز فيه". بينما يمكن ادراكه عن طريق الحركة التي ابرزها حركة الانتقال من مكان الى آخر، كما يرى ابن سينا، فهو مفارق

للأجسام المتمكنة فيه وسابق عليها ولا يفسد بفسادها [14]. بينما يرى (ديفيد هيوم) ان المكان يتكون من "آنات ولحظات ونقاط منفصلة ". [15]

فالمكان مدرك حسي، بحسب جورج مور، أما المكان الغائب الذي يجري تذكر اداركه فإنه يعد ضمن (الأداء غير المباشر للأشياء)، واحدى الطرق المختلفة لمعرفة الأشياء. [16]

ومن هذه الزاوية، فإن المكان يعد كائناً، سواء تم ادراكه بواسطة الحواس ام بالتصور الذهني. الا ان هذا الكائن يميل الى الانفصال. فالمكان الفلسفي هو " ما يحتوي ذلك الشيء، ويميزه ويفصله عن باقي الأشياء". [17]

وعليه فالمكان يتشكل من حدين، الأول متناه ويدرك بواسطة الحواس، اما الحد الآخرفيتشكل امتداداً للحد الأول، بوصفه يتميز بالكينونة.

ويتأسس المكان جمالياً على وفق الطاقة الرمزية لحيوية المكان، لا بوصفه ظاهرة حسب، بقدر إعطائه مفهوماً أعمق واشمل "بمعنى الاستقلال عن التجربة والمعرفة العلمية المحدودة والسعي في الوقت نفسه، الى البرهنة على القيمة المطلقة للمكان او بمعنى اخر لقيمته الميتافيزيقية، على نحو يؤدي الى الغاء السببية ليحل محلها التسامي المحصن"[18] .

ب – التكوين المكاني:

التكوين المكاني بصورة عامة هو منظومة من الانعكاسات المكانية المتبادلة مثل المكان الداخل، والمكان الخارج، والمكان المتخيل، والمكان الملموس، والمكان الذاتي، والمكان الموضعي. وهناك المكان المغلق والمكان المفتوح. كما ان هناك، من حيث الإحساس، المكان الأليف والمكان المعادي. ولعل هذه الثنائية الأخيرة هي الأهم في جانب التحليل السايكولوجي المكاني الذي أسهمت فيه الظاهراتية وتوجهات غاستون باشلار، كما مر بنا آنفا. [19]

ج–الفضاء:

ينطلق مفهوم (الفضاء) في النص الأدبي من مقولات الناقد الروسي (يوري لوتمان) الذي عالج المكان ودلالاته في كتابه " بناء العمل الفني" الذي أبرز من خلاله مصطلح "المكان الفني"[20] ، الذي خرج منه "الفضاء الدرامي" والذي بدوره يكون متشظيا ومتسعا ومرتبطا بكل طبقات النص وطبقات المكان، ولا يتحقق الا بحضور البطل حتى يتحول الفضاء الى مكان محدد السعة والاتجاه. والواقع ان الفضاء هو احد المستويات المكانية التي هي: (الفضاء، المكان، الموقع).[21] هنالك أيضا "الفضاء الروائي" الذي تتمظهر فيه الشخصيات والأشياء ملتبسة بالأحداث تبعا لعوامل عدة تتصل بالرؤية الفلسفية وبنوعية الجنس الأدبي وبحساسية الكاتب.[22]

د– مفهوم المكان والزمان:

في سياق العلاقات المكانية، يأتي مفهوم المكان والزمان أو (الزمكان)علاقة متماسكة مع بعضها البعض، مما جعل الكثير من الفلاسفة والمفكرين والنقاد يقرنون دراسة احدهما بالآخر. والمكان ضروري للسرد الحكائي، وحتى ينمو هذا السرد ويتطور، فإنه يحتاج الى عناصر زمانية ومكانية.[23] ولما كان قياس الحركة يشتمل على قياس الزمان والمكان في المفهوم الفيزيائي فإن المكان يكون متضمناً للزمان.

المطلب الرابع: النص المسرحي عند يوسف الصائغ

يشكل النص المسرحي واحدا من تجارب يوسف الصائغ الأدبية، فقد خبر الصائغ مجالات الشعر والقصة قبل المسرح. فالمسرح أقرب الفنون الى نفسه، كما صرح في إحدى مقابلاته : " إنَّ جذُورَهُ تَمْتَدُّ في تَارِيخي إلى طفُولَتي، وبالذَات إلى طقُوسِ العِبادَةِ الَّتِي لَمْ أَلْبَثْ أَنْ أكْتَشَفْتُ مَدَى قُرْبِها مِنْ جَوْهرِ الإبْداعِ المَسْرَحيّ عِبْرَ مُفْرَداتٍ عدِيدَةٍ " المَذْبَح = المَسْرَح" ، " الكاهِن والشَمامِسَة = بَطلُ المَسْرَحِيَّة والمُمَثِّلون" ، ثُمَّ الإضاءَة والمُوسِيقَى والدِيكور والمَلابِس ... إلخ ، إضَافَةً إلى ذَلِك الكورس والجمْهُور ... حتَّى السِتَارة ، ولَقَدْ زَادَ مِنْ إحْسَاسِي بِهذِهِ القَرابَة ، إنَّني فَتَحْتُ عيْنيّ على نَمُوذَجِ الفَنِّ المَسْرَحِيّ ، أَنا على عتَبَةِ مُرَاهقَتي فشغفْتُ ، بِما يَتَضَمَّنَهُ الحِوار مِنْ " شِعْر" ... والدِيكور مِنْ الفنُونِ التَشْكِيلِيَّةِ والمُوسِيقَى .... لَقَدْ كانَ ذَلِك أَقْرَبُ إلى السِحْر ... وكثِيراً آسِراً مِنْ طقُوسِ العِبادَةِ بِسَبَبِ " التِكْرار " وهكذا".[24]

لقد عمل الصائغ على الإفادة من تقنيات المسرح الفكري فجعل شخوصه تمتلك الذاكرة الحية في طرح الأفكار ومن ثم الجدل والمواجهة، فهي تنطق بعبارات وتبوح بأفكار تتخذ من لغة المجاز والرمز سبيلا للتعبير عن رغباتها وأحلامها المحبطة وانكساراتها المتواصلة بسبب عزلتها الذاتية وعدم تحقيق أهدافها .[25]

هذا يقودنا الى سبر غور شخصية يوسف الصائغ الذي ألف هذه النصوص المسرحية من خلال استجلاء العوامل التي أثرت في شخصيته وانعكست في نتاجاته الأدبية.

يوسف نعوم سركيس 1923 – 2005، هذا اسمه الكامل، ولد في الموصل لعائلة مسيحية. شهدت حياته محطات دراماتيكية عديدة كونت شخصيته الفكرية والفنية والأدبية، وبالتالي، النفسية، تلك التي انعكست في أعماله. فهو من بيئة مسيحية متدينة انتمى الى إيديولوجية اليسار الماركسي والتي طورد واعتقل بسببها من قبل السلطات ثم تخلى عنها لاحقا. كما إن وفاة زوجته جولي في حادث دهس سبب له حالة حزن كبيرة انعكست بصورة مباشرة أو غير مباشرة في نصوصه الأدبية.

لا يستطيع الناقد أن يضع مقاربة نقدية لأعمال الصائغ المسرحية من دون أن يطلع على أعماله الشعرية أو رواياته أو حتى سيرته الذاتية التي سطرها في كتابه (اعترافات مالك ابن الريب)، فهنالك

قواسم مشتركة تطبع هذه الأعمال يمكن تحديدها بـ (الموت، المقبرة، الدماء، الجثث، السجن، الخيانة، الخذلان، الإحباط، الحزن). ، ، وهذا ما يلمسه القارئ في جميع أعماله الأدبية وكذلك ما سنلمسه عند تحليل نصوصه المسرحية.

ومما تجدر الإشارة إليه إن الصائغ استخدم التناص في نصين مسرحيين من نصوصه هما الباب وديزدمونة وهذا لا يلغي تفرد نص المؤلف، فالتناص يكمن في جوهرة مع المتون الحكائية سواء اكانت اسطورية، ام اشتقت من وقائع التاريخ، او تؤخذ نواة المتن من قصة ما، من خبر صحفي، او من ذكريات سبق للمؤلف ملاحظتها. [26]

المبحث الثاني: التحليل المكاني لنصوص يوسف الصائغ

اقتصرت الكتابة المسرحية عند يوسف الصائغ على أربعة نصوص مسرحية هي على التوالي :الباب ، ديزدمونة، العودة والبديل، قام بتأليفها بين منتصف ثمانينيات وتسعينيات القرن الماضي. في هذا المبحث سوف نستخدم منهجية التحليل المكاني لمسرحيات يوسف الصائغ الأربع لنتبين سمات المكان فيها.

المطلب الأول: مسرحية الباب 27

ـ ملخص المسرحية

تتمحور حكاية مسرحية الباب ليوسف الصائغ حول رجل يحب زوجته حباً كبيراً وكانت تبادله نفس الشعور وفي احدى حالات الحب واعتزازاً بتبادل الحب بينهما اتفقا عند موت احدهم فسيدفن الاخر حياً معه، فالزوجة ملزمة على الدفن معه وهي على قيد الحياة واذا ماتت الزوجة فالزوج ملزم على ان يدفن معها وهو على قيد الحياة، وبعد أيام ماتت الزوجة فبدأت المحكمة بمطالبة الزوج في تنفيذ عهده الذي سجله امام المحكمة، وتثار القضية ويتم نقل الزوج الى المحكمة حيث يبدأ المدعي العام بسرد القضية ومطالبة المحكمة بوجوب اجبار الزوج لتنفيذ عهده، كي لا يستخف الناس بالتعهد، ويبدأ الزوج بالتمرد والمماطلة باعتبار ان موته لا يقدم شيئا لزوجته الميتة، فيبدأ المدعي العام بتنفيذ خطته حيث يقوم بالاحتيال على الزوج (هو) من خلال إقناعه بالامتثال لأمر المحكمة وبعد يومين يأتي بنفسه لإخلاء سبيله من المقبرة سرا، وبذلك يكون المدعي العام قد أدى واجب وطني وهو تنفيذ الوثيقة كي يحفظ للمحكمة وللقانون الهيبة.

يوافق (هو) على هذا الاقتراح لأنه لا خيار آخر له، فتتم مراسيم الدفن على الرغم من عدم وثوق الرجل بالوعد الذي اخذه من المدعي العام، وبعد انزاله في المقبرة ومعه طعام وشراب وشموع تبدأ محنة الرجل في عالم الأموات، يبدأ الرجل وهو في المقبرة بمحاورة نفسه حينا ومخاطباً زوجته حيناً اخر، وكذلك يتخيل وجود شخص اخر في المقبرة تكون مشاعره بين القلق والندم والسخرية

والخوف، الى حين دخول امرأة (هي) الى المقبرة حية بعد موت زوجها بنفس قصة الرجل. تبدأ هنا نقطة انطلاق جديدة وهي ظهور امرأة في هذا العالم الرهيب .ويبدأ الرجل بإثارة اسئلة عديدة وبعد ذلك يتم تبادل الحديث من خلال لومها على فعلها، واقراره بانه نادم على كتابة تعهده ،فتبادله (هي) ذات المشاعر حتى تستسلم للأمر الواقع. ويخبرها بان هناك أملا بالنجاة من خلال وعد المدعي العام حيث سيرفض مغادرة المقبرة لوحده الا اذا وافقت هي على المغادرة معه. وبعد ذلك يتعاهدان على البقاء في المقبرة سويةً او الخروج سوية، أي ان الحكاية ترجع الى نقطة البداية وهي تعهد بالموت معا او الحياة معا ويبقى كل واحد متمسكا بالآخر معبراً عن حبه الابدي وهما في حالة انتظار، وهناك مسافة قصيرة بين الموت والحياة عبارة عن بضعة امتار عن الباب الذي هو فاصل بين الموت والحياة. وتبقى المسرحية حتى النهاية، والرجل والمرأة في حالة انتظار ويحدوهما الأمل في ثقب في المقبرة.

والجدير بالذكر هنا ان الصائغ سبق له ان اشار في المقدمة التي أوردها في نصه المسرحي ان المتن فيه تناص مع نص من نصوص (ألف ليلة وليلة) وتحديداً الليلة الثالثة والخمسين بعد الخمسمائة، والليلة الرابعة بعد الخمسمائة ·

تتكون مسرحية (الباب) من فصل واحد ومن أربع شخصيات اختار لها المؤلف أسماء ذات دلالات عامة، وهي شخصية(هو)،وشخصية(هي)،وشخصية(الحاكم)، وشخصية (المدعي العام).

– سمات المكان في مسرحية الباب

اولاً: اسم المسرحية هو الباب، والباب الحديدي هو احدى البنى المكانية في النص. ويمكن القون ان المؤلف قد جزأ النص الى مكانين رئيسين ملموسين مع مكان ثالث يقع بينهما ولكنه لا يبدو ملموساً بصورة واضحة وسنأتي على ذلك تباعاً

1– المكان الأول:

وهو قاعة المحكمة، ويبدو ان هذا المكان ملزم للنص لان موضوع المسرحية يفرض وجود (حاكم ومدع عام ومتهم) وهو ما يستدعي وجود هذا المكان والحدث قبل رفع الستارة: " ترفع الستارة فاذا هي قاعة المحكمة... (المدعي العام ، يُسمع صوته قبل رفع الستارة).[28]

مع ذلك لم تكن الأنماط المكانية واضحة الملامح سوى منصة المحكمة لمحاكمة الزوج (هو) الذي اتشح برداء ذي لون اسود

2– المكان الثاني:

وهو الطريق المؤدي الى المقبرة، فهو يشكل حركة البطل مع هيئة المحكمة والحراس بوصف المكان طريقاً عاماً مؤدياً الى القبر. ولم تتحدد (طوبغرافيا) المكان الا من خلال الإشارة الى الطريق العام وموكب التشييع لجنازة (هو) وتشييعه معها وهو حي.

3- المكان الثالث:

وهو عبارة عن بنيتين مكانيتين مزدوجتين في بنية واحدة وهما (المقبرة) و(الباب) في داخل هذه المقبرة التي يبدو انها على شكل قبو يشتمل على باب حديدي كبير، سلالم، توابيت قديمة، شموع، كتاب مقدس، الخمر، التفاح ،فضلاً عن نعشي الجنازتين الحديثتين. ولكل من هذه المفردات دلالاته التي تعمل على وفق منظومة مكانية يتفاعل فيها المتخيل مع الملموس، فالباب الحديدي سمة لليأس والإحباط، والسلالم سمة للانحدار نحو الأسفل. وعلى الرغم من إن وجود الشموع دلالة على الأمل إلا إن وجودها مع الخمرة يشير الى ظاهرة طقوسية عادة ما ترافق كل الجنائز وتكرس الدلالات المأساوية للمكان (المقبرة). كما إن (التفاح) فيه إشارة الى المكان الخارج الذي هو إحالة ميثولوجية لتفاحة آدم وخروجه مع حواء من الجنة.

ان القبر أو المقبرة الذي شكل المكان الملموس، وليس المتخيل، الثالث في النص قد حجم المكانين السابقين، بل ان المؤلف عمل على توسيع دائرة ذلك المكان من خلال التمدد الى المستويات المكانية الملتقطة من ماضي البطلين، وبهذا أبرز المؤلف مستوى (المكان الخارج) في عمق واضح ضمن المكان الملموس، حيث استقطب المؤلف امكنة لـ كلا البطلين لاسيما تلك التي تضفي واقعاً واضحاً مع القبر بوصفه مكان الموت وكل ما يقع خارجه يمثل مكان الحياة، ولكن مع ذلك يستخدم المؤلف ايقاعات لذاكرات مكانية قصيرة في داخل فضاء المقبرة. كما إن المؤلف اهتم بتفاصيل المكان كثيرا من أجل توظيفها أيضا للتهكم والسخرية من المكان ومن نفسه في أن بجعله (هو) ملكا أثناء مراسم دفنه، احتفاء بهذا الطقس، بوضع الإكليل على رأسه، وهو ينتزعه ويتأمله.. يضحك.. يعيده إلى رأسه.. يصيح من مكانه: طابت أوقاتكم أيها الموتى.. يضحك.. يصيح من جديد ..هو ذا الملك قادم.. فانهضوا...(يخلع الإكليل عن رأسه ويرميه في الهواء ثم يتابعه وهو يسقط فوق احد التوابيت.. وينحدر أثر ذلك حتى يصل أرض المقبرة....).[29]

في سياق بنية المكان في هذا النص ، نجد أن المكان يؤثر بصورة بالغة في الزمان حيث الشعور بالقلق إزاء مرور الوقت وكذلك بقاء الرجل داخل المقبرة بحيث يبقى الهاجس الأكبر له هو الوقت؟ كم بقي من الوقت؟ وفي أي لحظة سوف يغادر هذا المكان؟ رغم أن الزمان يبدو معطلاً من شدة الظلام وعدم الاحساس بالزمن ‘فيما المكان ثابت وهو المقبرة. "هو: هي ذي المسافة ..بضع

درجات من رخام.. ثم باب حديدي.. وقفل.. وينتهي كل شيء.. مجرد أن أجتاز هذا الباب.. الباب هو المشكلة.. أجتازه، وأعود إنسان من جديد."[30]

المطلب الثاني: مسرحية ديزدمونة 31

ـ ملخص المسرحية

تتمحور مسرحية ديزدمونة، التي فيها أيضا تناص واضح مع مسرحية عطيل لوليام شكسبير، مع بعض الإضافات الحداثية، حول قتل عطيل لزوجته ديزدمونة. وتثار الأسئلة لكن تكثر الإجابات والشكوك، تبدأ الجريمة في بداية المسرحية حيث ديزدمونة نائمة ويأتي عطيل لتنفيذ جريمته وما ان تتم الجريمة حتى يدخل رجال من الشرطة ويحيطون بمسرح الجريمة. وتبدأ الأسئلة اذ يكون الجواب بالنسبة لعطيل بان (ياكو) صديقه هو القاتل. وخلفيات القصة تدور حول المنديل الذي أهدته أم عطيل لإبنها قبل موتها ليعطيه لزوجته من أجل أن يكون رابطا للحب ، لكنه في الواقع كان ذا تأثير مدمر على علاقته بزوجته التي كانت أمه تمقتها. حيث عمل هذا المنديل على الحد من رجولته . في يوم من الأيام قام عطيل بإهداء هذا المنديل الى إميليا وصيفة ديزدمونة التي كانت تعشقه، الأمر الذي استغله ياكو زوج أميليا بعد مدة ،مستغلا نسيان عطيل، ليخبره بأنه قد وجد هذا المنديل عند ضابطه المخلص (كاسيو) ليوهمه بأن ديزدمزنه تخونه. يستمر التحقيق مع عطيل ويجدوا ان عطيل لا يستطيع التمييز بين الأشخاص لذلك فهو ينادي على اميليا زوجة ياكو ووصيفة ديزدمونة متوهماً بانها ديزدمونة وبعد اليأس من حالة عطيل يحقنه الطبيب حقنة منومة ومخدرة. بعد ذلك يتم التحقيق مع اميليا حيث تنكر بان عطيل عاجر (عنين) حسب ادعاء ديزدمونة. هذا الامر المحير يثير الدهشة. من هو الصادق ومن هو الكاذب. يتم استداء ياكو الذي يعترف بانه هو من حرض عطيل على قتل ديزدمونة وذلك من خلال تقديم الدليل المادي (المنديل)، بعد ذلك يتم التحقيق عن كيفية الحصول على المنديل ويتضح أن عطيل كان يعرف حكاية المنديل وياكو هو المغفل الأكبر الذي اتهم بدوره ديزدمونة بأنها كانت تخون عطيل مع كاسيو، فتثار قضية جديدة حتى يدخل الطبيب ويعلن بأن ديزدمونة لاتزال على قيد الحياة وأنها في حالة غيبوبة وكذلك وبأنها لاتزال عذراء وهي متزوجة، وبعد ذلك يتم استدعاء كاسيو فيدعي حبه لعطيل وياكو كاذب في كل ما يقول. وفي المكان نفسه (مخدع ديزدمونه) ، حيث مسرح الجريمة ومكان التحقيق، يفاجأ كاسيو بان ديزدمونة سمعت شهادته. وبعد ذلك تقتل ديزدمونة نفسها منهية بذلك كل الاتهامات والاقاويل.

يعتمد الصائغ على احداث مشاهد لمسرحية (عطيل) شكسبير، كما أسلفنا، المتكونة من فصلين تدور في سرير(ديزدمونة)، ويرتئي المؤلف أن يطلق على المكان الذي تنام فيه ديزدمونة (مخدعها) بدلا من سريرها، كما يجعل الشموع تضيء غرفتها بدلا من مصباح شكسبير، وان يبدأ

عطيل أول ما تبدأ المسرحية بجملة (ازفت الساعة فليكن ما يكون) بدلا من جملة (تلك هي العلة يا نفسي)، وكلا الجملتين تعطيان نفس المعنى، وهو ضعف رجولته. [32]

– سمات المكان في مسرحية ديزدمونة

يبدأ الصائغ نصه المسرحي ديزدمونة بسمات مكانية واضحة:[33] " ديزدمونة نائمة في مخدعها .. شموع تتوزع في المكان وتترك ظلالا قلقة .. الصمت تام ومريب"

" يفتح باب المخدع ، يدخل عطيل .. يتوقف قليلا عند الباب"

"تفتح أبواب المخدع ، ويدخل رجال معاصرون بينهم المحقق ومساعدوه"

تجري الاحداث في مكان واحد وهو في مخدع ديزدمونة حيث موقع الجريمة ومكان التحقيق فيها، ولكن يوسف الصائغ يستخدم بعض العناصر الحديثة في المكان مثل:

آلَةِ التَسْجِيل ، صَوْتِ مُنَبِّه السَيَّارَة ، رنِينِ جَرَسِ الهاتِف ، الحُقْنَة ،المستشفى الذي نقلت اليه ديزدمونة، فضلا عن اسْتِخْدَاثِ شَخْصِيَّةِ (المُحَقِّق) بِاعْتِبَارِهِ مُمَثِّلاً عَنِ القَانُون .

"المحقق(لمساعديه): جهاز التسجيل"[34] وهذا تغير واضح يحيلنا الى الزمن المعاصر من خلال استحداث أداة التسجيل كجزء دخيل على عناصر المكان في هذا النص المسرحي.

ويستخدم المؤلف الفضاء المسرحي أوسع استخدام من خلال ايقاعات سريعة تستخدم ذلك الفضاء الضيق الذي هو مخدع عطيل : " يسمع صوت المسجل عند المساعد المختبئ قرب السرير انه صوت عطيل، لا يبدو واضحاً في البداية..." [35]

وكذلك يستخدم الصائغ في هذه المسرحية (المكان الخارج) بالعودة بالمتلقي الى مشاهد لها علاقة بالجريمة ، فبعد نقل ديزدمونة الى المستشفى:

* المساعد: الطبيب يا سيدي
* المحقق: الطبيب؟ في هذا الوقت المتأخر؟ فليدخل (يدخل طبيب معاصر يحمل حقيبتهُ)
* الطبيب: (يفتح حقيبتهُ ويخرج ملفاً) خبر مدهش يا سيدي
* المحقق: ماذا تقول
* الطبيب: مازالت حية لم يستطع الاجهاز عليها
* المحقق: يا لها من مفاجأة
* الطبيب : " لقد اثبت الفحص ان ديزدمونة عذراء" [36]

ويظل الصائغ بعد ذلك يدور في فضاء المخدع الذي كان المكان الأساس في المسرحية من خلال حوارات ديزدمونة وعطيل عن طريق (أداة التسجيل): " ديزدمونة: وداعاً ومعذرة عن جسد يأبى الاستسلام للموت (تتقدم خطوة) ما الذي يتوجب عليك الان يا ديزدمونة.. الحزن ام الفرح؟ تقترب

من السرير، لماذا يا سيدي؟" [37] إن تركيز الصائغ على (المخدع) و (السرير) يشير الى التشبث المكاني الواضح للمؤلف من أجل توظيفه للإيحاء بمركزية (الخيانة) المتخيلة عند ديزدمونة و(فقدان الرجولة) الواقعي عند عطيل. بل ان هذا التوظيف يمتد الى الوصيفة إيميليا عندما يوجه لها عطيل تهمة خيانة سيدتها: لا تحلفي كذبا أيتها المرأة .. السرير هذا الذي تريدين أن تقاسميني إياه ، لم يمض على موت سيدتك سوى دقائق و انت .. يا خائنة"[38] ، بل إن الصائغ يجعل للسرير في نصه مركزية قائمة بذاتها يتوجها بكلام ديزدمونة للمحقق:

" هكذا دائما على سريري معلقة بين الموت والحياة"[39]

كما إن الصائغ ، على لسان الوصيفة إيميليا، اشتغل في نصه على توظيفات زمكانية بارعة:

" وليلة إثر ليلة ، كان يتسلل من مخدعه ساحبا خلفه مرارة تفوح رائحتها فتملأ الليل بالأذى" ..

" يا للغرابة ، كم مرة سهرت لصق جدران ذلك المخدع المظلوم أصغي مشفقة لتلك الأصوات التي تصدر عن سرسر يتعذب حتى يتعب الليل ويمل فيتخلى عن نفسه لفجر نتقن فيه إخفاء كل شيء"

40المطلب الثالث : مسرحية العودة 41

ـ ملخص المسرحية

يدور موضوع المسرحية حول حكاية مأخوذة عن الحياة الاجتماعية في مرحلة معينة، في زمن الحرب ووجود عائلة لها تاريخ في العسكرية، وتتسبب الحرب بهروب احد أبناء العائلة من الخدمة العسكرية. وقد أدى هذا الهروب الى ازمة اثرت بأفراد العائلة وجعلتهم يشعرون بالخذلان لاسيما الأب الضابط السابق المعروف بانضباطه العسكري (حسين العراقي)، فيقف جميع افراد الاسرة موقفا حازما إزاء هذا (الهارب) وحثه بالعودة الى المعركة. يلجأ محمود (الهارب) غلى التخفي في دور الاقرباء والاصدقاء ولكنه سرعان ما يعجز ويدب في نفسه اليأس والملل، فيضطر الى اللجوء الى دار والده، حيث يحتل مع زوجته سميرة غرفة في الطابق الثاني، وبدخول محمود الدار، تحديدا حيث تنام زوجته، تبدأ المسرحية. وقد طرح الصائغ هذا الموضوع من خلال فصلين مسرحيين، اذ بعد الواحدة من منتصف الليل يدخل (الهارب) الى مخدع زوجته متخفياً خوفاً من أن يراه والده أو أحد أفراد هذه الاسرة مما يثير ذلك غضب زوجته تلومه وتنصحه بالعودة، لأن هروبه قد جلب الشعور بالخزي والعار، والى متى يبقى على هذا الحال يدخل الى بيته كاللصوص، لأن والده اقسم إذا وجده في البيت سيقتله. وبعد الأخذ والرد يقرر بانه سيذهب ويقدم نفسه مذنبا الى وحدته العسكرية من دون أن يعلم أحد. وتطالعنا أحداث الفصل الثاني بعد يومين من أحداث الفصل الأول، إذ تظهر الام وزوجته (الهارب) تبحثان عن مفتاح السرداب الذي فقد، حيث يختبىء (الهارب) خوفاً من عقاب ابيه، وتستهلك فضية المفتاح حيث تبدأ الام والزوجة من خلال تبادل الحديث عن (الهارب) والاحراج الذي سببه للعائلة وكيف يمكن تلافي الامر وماذا يتوجب الفعل

حيال قسم الاب بقتل الابن. يستدعي الأمر أن تستنجد الأم بأخيها (أبو مهند) مهند الذي فقد حياته في إحدى المعارك، وهو أيضا أبو سميرة زوجة محمود الهارب، كي يقنع الاب بان يتخلى عن قسمه على ان الجميع كان يعتقد أن الأب هو الذي أخفى مفتاح السرداب كي يموت محمود في داخله ، حيث توهم الجميع أن محمود قد اختبأ فيه منذ يومين. وبعد مجيء (أبو مهند) تبدأ سميرة بالبحث عن المفتاح المفقود ولا تجده. بعد ذلك يقرر أبو مهند كسر باب السرداب الذي يتضح بانه مفتوح، وبعدها يظهر الاب من غرفته لأول مرة والدموع تسيل من عينيه في نهاية المسرحية.

سمات المكان في مسرحية العودة

كرس الصائغ الصفحة الاولى من المسرحية لوصف أكسسوارات الديكور، بالتعويل على الرمز، ابتداءً من أول جملة تأتي فيه وهي: (منزل من طراز قديم نسبيا) بمعنى أن صاحب هذا المنزل، وإن كان ضابطا قديما وتكمل الجملة الثانية معنى الجملة الاولى وهى: (ولكن اكثر أثاثه حديث)، أي أن فكره وقاد ونير. وتأتي الجملة الثالثة نعت أثاث البيت بالبساطة والرصانة، في إشارة واضحة الى التفكير الواقعي الذي يتحلى به صاحب البيت (حسين العراقي)، وجملة (وموزعا بنظام واضح) إلى التزامه بتوزيع أوقاته بما تلبي حاجاته وانتصاب ساعة كبيرة طوليا وسط الصالة وهي تراقب ما يجرى من خلال عقاربها وبندولها الطويل وهو يتأرجح برصانة ورتابة ومن خلال دقاتها التي تتردد أصداؤها في البيت، إيماءة الى التاريخ ووجود صور ضابط كبير بملابسه العسكرية في أعلى الصالة يتطلع باعتداد وثقة إلى المستقبل دلالة على صرامة هذا الضابط وقوته وثقته الكبيرة بالانتصار وتحقيق الهدف المنشود. [42]

لنتأمل الحوار التالي

" محمود: سميرة (ينقر من جديد) سميرة...

سميرة (تتحرك فوق سريرها ... تنتبه... تجلس فوق سريرها تفرك عينيها)

محمود: سميرة !

سميرة: (تحاول النهوض من فراشها... في حركاتها تعب... وتتثاقل) من..؟؟

محمود: افتحي

سميرة: (تتقدم بخطى متعثرة الى الباب) من؟؟

محمود: انا محمود

سميرة: محمود؟! [43]

من خلال هذا الحوار فان المكان يتضح من خلال غرفة نوم زوجته النائمة. وعلى ما يبدو ان (محمود) متخف وهارب. يحاول الصائغ هنا من خلال الاستخدامات الزمكانية، أن يوضح صعوبة موقف انسان يهرب من الجميع حتى من افراد عائلته، وذلك من خلال استمرار الحوار بالشكل التالي:

"سميرة: كم الساعة الان؟

محمود: (مرتبكاً) تقارب الثانية (يجلس على الاريكة) انا اسف" [44]

ويستمر الصائغ على هذا الإيقاع الزماني المكاني:

"سميرة: بيتك؟ تقول بيتي؟ أهو بيتك حقاً؟ ما بالك لا تستطيع الدخول اليه في وضح النهار؟ لماذا جئته ملثماً في ساعة متأخرة من الليل ما بالك تدخل اليه مثل لص؟[45]

يمكن القول ان الاحداث تدور في بيت (حسين العراقي) وبين غرفة نوم سميرة والسرداب الذي دخله محمود هارباً وفضاءات داخل البيت " سميرة تفتش في الخزانة.. وتخرج منها.. مسدساً .. عدداً من النياشين.. قرآناً.. دفاتر واوراقاً... صور... وشدة أوراق ملصق عليها زهرة يابسة" [46]

إن هذا النص المسرحي للصائغ طغت فيه المكانية بحيث اصبحت هناك محورية واضحة (الغرفة ، الباب، السرداب، السرير)، فغرفة حسين العراقي التي دقت بابه سميرة مراراً، تدقه مجددا قائلة: "افتح الباب يا سيد هذا البيت.. افتحوا كل الأبواب" [47]

ويتجلى التكوين المكاني كذلك من خلال مشهد تبدو فيه الرؤية المكانية واضحة وهو المشهد الذي يجمع بين خال محمود (أبو الشهيد) وأبو محمود وسميرة وام محمود، وهم يبحثون عن محمود المتخفي في السرداب. وهذه الحوارات تؤدي الى تحديد مكان الحدث وهو يدور في بيت حسين العراقي وبين الغرفة والسرداب: [48]

"أبو الشهيد (يذهب الى باب السرداب يتفحصه.. يضرب بقية يده عليه.. يهزه مرة.. مرتين.. ثلاثا.. فجأة ينفتح الباب يرجع أبو الشهيد الى الخلف لحظة.. يصرخ؟).

"الباب مفتوح انه مفتوح.. أيها المساكين (يفتح باب غرفة الاب ويرى لأول مرة والضياء على وجهه الوقور.. والدموع تسيل من عينيه)"

والملاحظ ان الحوارات السابقة كانت تتحدث عن المكان من خلال فتح الأبواب المغلقة للإشارة الى منزل الهارب مع بطء في الإيقاع الذي يشكل الحوار أعلاه خاتمة للمسرحية وفيه تنتهي المسرحية ويتضح ان الباب مفتوح.

رابعاً: مسرحية البديل 49
ـ ملخص المسرحية

في مستشفى (إسرائيلي)، يرقد رجل يهودي (الياهو شامير) وهو بروفسور في امراض السرطان، وقد افاد العالم اجمع من خلال بحوثه فهو شخصية عالمية إنسانية من خلال موقعه كطبيب، وأصيب بمرض عجز القلب واعلن الأطباء انه لن يعيش اكثر من 48 ساعة وانه بحاجة الى اجراء عملية نقل قلب من انسان سليم او مات في حادث طارئ. وتبدأ عمليات النداء بواسطة الراديو الذي عرض حالة الطبيب الذي لا شفاء له، وكيف انه بحاجة الى قلب انسان. وفي نفس المستشفى يتم نقل شاب عربي مصاب بطلق في مؤخرة الرأس أصابه جنود الاحتلال الإسرائيلي. هذا الشاب والشاعر هو (محمود عز الدين القسام) وقد اعلن الأطباء بانه لن يعيش اكثر من 24 ساعة. ومن خلال المصادفة بين الحالتين التي لا علاقة لهما ببعض لولا عاملا الزمان والمكان، الذين بموجبهما كان للقضيتين قاسما مشتركا ، وقد تم اقناع عائلة البروفسور بأن تذهب الى اهل الشاب وتطلب منهم الموافقة على اجراء عملية نقل القلب فور وفاة الشاب، على الرغم من ان الموضوع شديد الحرج والحساسية للطرفين، وهل سيوافق اهل الشاب العربي بإعطاء قلب ابنهم لرجل ينتمي الى قاتليه؟ تجري هذه الحكاية من خلال التقاء راشيل زوجة اليهودي ومريم زوجة الشاب العربي. وبتدخل اطراف عديدة تتم المساومة من خلال اطلاق سراح 200 معتقل من سجون الاحتلال مقابل اجراء العملية. ويتم الاتفاق عن طريق عبد الرحمن الأخ الأكبر للشاعر محمود ومدير المستشفى، وتتوقف هذه العملية على توقيع تفوض من خلاله (مريم) زوجة الشاب الطبيب الذي سيقوم بإجراء عملية نزع القلب. وفي النهاية لا تستطيع التوقيع. ومن المعروف بأن هذه المسرحية مأخوذة عن قصة حقيقية وقعت وقد نشرتها جريدة (جيروزاليم بوست) ، ثم نشرتها جريدة الاهرام المصرية سنة 1989 التي كانت المرجع الرئيس لمسرحية الصائغ.

– سمات المكان في مسرحية البديل

يبدأ الصائغ نصه المسرحي بوصف مكان الحدث ليعطي انطباعا عن إشكالية المكان المعادي وانزياحه عن الأماكن التي تدل على الاطمئنان.[50] بقوله:" يرتبك البث .. ويسمع صوت إطلاقات نارية تزداد كثافة، مختلطة بأصوات هتافات مبهمة ، يستمر ذلك برهة ثم تسمع سيارات نجدة... إنه جانب من مستشفى وإذا يزداد صوت سيارة الإسعاف اقترابا يدخل المسرح عدد من الرجال يدفعون نقالة يستلقي فوقها ، الرجل المصاب: محمود عزالدين القسام تلتحق به زوجته (مريم) ..."[51]

ويبدو المكان في هذه المسرحية ثابت والذي يتمثل بـ (المستشفى) ، بل (جانب من مستشفى)، حيث يرقد كل من الدكتور الياهو اليهودي ، والفلسطيني المصاب (محمود) . وأيضا يحتضن هذا المكان راشيل زوجة الدكتور الياهو، ومريم زوجة محمود.

يستخدم الصائغ بعض حوارات المسرحية محاولا من خلالها التعبير عن المكان الصريح فضلا عن الإيحاءات الزمكانية التي تربط المكان بالقدر، وضغط الزمن لإنقاذ حياة الدكتور الياهو:

"راشيل:- ومع هذا ... فالقدر هو الذي جعلنا نلتقي في هذا المكان ونواجه بعضنا لتقرير مصائر أناس نحبهم".[52]

مدير المستشفى وراشيل زوجة الدكتور ياهو:-

"مادام لا فائدة فلماذا لا تتركين هذا المكان وتكونين الى جوار زوجك تعتنين به وتلبين طلباته، وتعطينا فرصة نتدبر بها الامر.

راشيل: مكاني هنا حيث يتقرر مصير زوجي ويتم البت في موته او حياته... لهذا فانت لا تستطيع ان تطردني أيها المدير.. ما من احد يستطيع".[53]

كما أن الصائغ وظف الدلالات المكانية المتخيلة من أجل إعطاء النص الدرامي بعدا تراجيديا واضحا يتلاءم مع الحدث، كما هو الحال في عبارات : رأتني الحبيبة ملقى على دكة القدس نذرا.[54] أو الواقف عند حافة قبره.[55] أو على لسان مريم: ونبرة كهذه يمكن أن تعيد الانسجام الى الكون وتوقظ الموتى في القبور السود.[56]

الخاتمة والاستنتاجات:

إن بنية المكان في نصوص يوسف الصائغ المسرحية بما اشتملت عليه من فضاء مكاني وتفاعلات بين المكان وشخصيات النص، فضلا عن العلاقات الزمكانية، كانت لها سمات واضحة عكست البنية السايكولوجية للمؤلف. فكما أن سايكولوجية الصائغ تتميز بالقلق والإحباط ، كانت الأمكنة والعلاقات التي انتضمت بداخلها أمكنة تتقاسمها عوامل مشتركة ،يغلب عليها طابع المكان العدائي ويطغى عليها الموت والحزن والإحباط والقلق.

من خلال البحث ظهرت لنا الاستنتاجات التالية:

1- ثبات المكان في النصوص واختصاره على مكان واحد (المقبرة في الباب) و(المخدع في ديزدمونة) و(بيت حسين العراقي في العودة) و(المستشفى في البديل) يظهر سايكولوجية مذعورة لدى الصائغ من خلال ميله الى (المكان الخاص) وليس العام. كما إن طابع التناص في مسرحيتي

الباب وديزدمونة، الذي اختاره الصائغ ولجأ فيه الى ذات البنية المكانية في النصوص القديمة، دليل آخر على تلك السايكولوجية.

2- تظهر نصوص الصائغ المسرحية عناصر مكانية مشتركة تتكرر في معظم هذه النصوص (**الباب** في نصي الباب والعودة) و(**المستشفى** في نصي ديزدمونة و البديل) و(**السرير** في نصوص ديزدمونة والعودة والبديل).وهذه العناصر المكانية كلها كانت تتعلق بالاحباط واليأس والقلق.

3- على الرغم من وجود سمات زمكانية في بعض هذه النصوص، إلا أن خاصية المكان، بمعناه المستقل، كانت هي الطاغية. بل إنه يجعل المكان متحكما بالزمان سواء أكان حقيقيا أم متخيلا.

الهوامش:

في الشعر، ارسطو طاليس ، ترجمة شكري محمد عياد، القاهرة، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، 1967، 501

2 معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، إبراهيم محمد حمادة، ، القاهرة، دار الشعب، د. ت، 218

3 بناء الرواية، دراسة الرواية المصرية الحديثة، عبدالرحمن عثمان، مكتبة الشباب، القاهرة، 1982، 59

4 التقاطب المكانيّ في قصائد محمود درويش الحديثة، رقية رستم و فاطمة شيرزادة، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، العدد،20129، 53.

(5) Ann shukman, Literature and semiotics, a study of writing of Y.Lotman, North Holland publishing company,1977,P.19

6 المكان والمصطلحات المقاربة له –دراسة مفهوماتية، غيداء أحمد سعدون، مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية، جامعة الموصل، مجلد11، عدد2011،2، 243–248.

7 جماليات المكان غاستون باشلار، ترجمة غالب هلسا، ط2، المؤسسة الجامعة للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1980، 77.

8 الفضاء، المصطلح والاشكاليات الجمالية، احمد شريط،، مجلة المدى، دمشق، العدد 6، 2 شباط 19، 29

9 النص المسرحي بين القراءة والتمثيل، اسماعيل ابن اصفية، مجلة العلوم الإنسانية، العدد السابع، جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر، جانفي، 2005، 8.

10 المسرحية المقروءة بين النص والعرض المسرحي، أديب كاظم علوان، مجلة مركز بابل للدراسات الانسانية، المجلد 10، العدد1، مارس 2020، 335.

11 الفضاء، المصطلح والاشكاليات الجمالية: احمد شريط، ، 29

12 الفن والخبرة: جون ديوي، ترجمة زكريا إبراهيم، مراجعة وتقديم زكي نجيب محمود، القاهرة: دار النهضة العربية، 183،1963–184

13 المسرحية المقروءة بين النص والعرض المسرحي: أديب، كاظم علوان، 362 – 363

نظرية المكان عند ابن سينا: حسن مجيد العبيدي، ، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، 1987، 4814

المصدر السابق، 20. 15

16 دحض المثالية ودفاع عن الادراك الفطري: جورج مور، ترجمة احمد فؤاد كامل، القاهرة، دار الثقافة للطباعة والنشر، 1976، 158.

نظرية المكان عند ابن سين: حسن مجيد العبيدي، 17.215

جماليات المكان، جاستون باشلار، 12. 18

19 ينظر: جماليات المكان، غاستون باشلار،77، 80

20 جماليات المكان في النقد الأدبي المعاصر: عبدالله أبو هيف، مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث، سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية، المجلد (29)، العدد1، 2005، 125

بناء الرواية: سيزا قاسم، بيروت، دار التنوير للطباعة والنشر، 1011985،.21

22 جماليات المكان في النقد الأدبي المعاصر: عبدالله أبو هيف، 125،.

23 بنية الشكل الروائي: حسن بحراوي، المركز الثقافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء، 1990، 29.

24 يوسف الصائغ (ملف/3): حمد الصالح،:12/06/2017، موقع الناقد العراقي.
https://www.alnaked-aliraqi.net/article/42938.php

25 المسرحية المقروءة بين النص والعرض المسرحي: ،أديب كاظم علوان، 82.

26 اضاءة تاريخية على قضايا أساسية: ،ف، ف، كوجينوف، ترجمة جميل نصيف التكريتي، بغداد: دار الشؤون الثقافة العامة 1993. 457-458.

مسرحية الباب: يوسف الصائغ، ، منشورات شركة مطبعة الاديب البغدادية المحدودة، بغداد، 271986 .

وهي المسرحية التي حازت على جائزة افضل نص مسرحي في أيام قرطاج المسرحية، الدورة الثالثة 1987

28 مسرحية الباب: يوسف الصائغ، 9

29 مسرحيات يوسف الصائغ بين الخيانة و الانتماء، ثانيا: الباب بين عصرنة المثيولوجيا والانتماء (ملف/9)، صباح هرمز، ، موقع الناقد العراقي، 03/08/2020. على الرابط:
https://www.alnaked-aliraqi.net/article/81200.php

30 مسرحية الباب: يوسف الصائغ،10 ،11

31 ثلاث مسرحيات ليوسف الصائغ (الباب، ديزدمونة، العودة)، يوسف الصائغ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1994. والمسرحية حائزة على جائزة افضل نص مسرحي في أيام قرطاج المسرحية، الدورة الرابعة،1989.

32 جدلية الانتماء والخيانة في مسرحيات يوسف الصائغ، صباح هرمز الشاني، الحوار المتمدن، الحوار المتمدن-العدد: 6214 - 2019 / 4 / 28.على الموقع: https://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=635535

33 ثلاث مسرحيات ليوسف الصائغ (الباب، ديزدمونة، العودة)، يوسف الصائغ، 82

34 المصدر نفسه،84

35 المصدر نفسه، 93

36 المصدر نفسه، 107

37 المصدر نفسه 108

38 المصدر نفسه، 97

39 المصدر نفسه،105

40 المصدر نفسه، 103

41 ينظر: ثلاث مسرحيات يوسف الصائغ (الباب، ديزدمونة، العودة)، يوسف الصائغ

42 جدلية الانتماء والخيانة في مسرحيات يوسف الصائغ ، صباح هرمز الشاني، .

43 ثلاث مسرحيات يوسف الصائغ (الباب، ديزدمونة، العودة)، يوسف الصائغ، 130

44 المصدر نغسه، 131

45 المصدر نفسه، 134

46 المصدر نفسه، 148

47 المصدر نفسه، 155

48 المصدر نفسه 161

49 مسرحية البديل، يوسف الصائغ ، ، نشرت في جريدة الثورة البغدادية، في 10-16-1995/7/24.

50 ملامح بنية الإخفاق في مسرحيات يوسف الصائغ(مسرحية البديل) مثالا، أديب كاظم علوان، مجلة القادسية للعلوم الإنسانية، المجلد الرابع عشر، العدد 2011/3، 85

51 مسرحية البديل، يوسف الصائغ، 10 ، 6

52 المصدر نفسه، 6،10

53 المصدر نفسه، 24، 6

54 المصدر نفسه،24، 6

55 المصدر نفسه، 16، 6

56 المصدر نفسه، 24، 6

مصادر البحث:

أولا: الكتب باللغة العربية:

1- اضاءة تاريخية على قضايا أساسية: ،ف، ف، كوجينوف، ترجمة جميل نصيف التكريتي، بغداد: دار الشؤون الثقافة العامة 1993

2- بناء الرواية، دراسة الرواية المصرية الحديثة، عبدالرحمن عثمان، مكتبة الشباب، القاهرة، 1982

3- بناء الرواية: سيزا قاسم، بيروت، دار التنوير للطباعة والنشر، 1985

4- بنية الشكل الروائي: حسن بحراوي، المركز الثقافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء، 1990

5- جماليات المكان، غاستون باشلار، ترجمة غالب هلسا، ط2، المؤسسة الجامعة للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1980

6- دحض المثالية ودفاع عن الادراك الفطري: جورج مور، ترجمة احمد فؤاد كامل، القاهرة، دار الثقافة للطباعة والنشر 1976

8- في الشعر، ارسطو طاليس ، ترجمة شكري محمد عياد، القاهرة، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، 1967

9- الفن والخبرة: جون ديوي، ترجمة زكريا إبراهيم، مراجعة وتقديم زكي نجيب محمود، القاهرة: دار النهضة العربية، 1963

10- مسرحية الباب: يوسف الصائغ، ، منشورات شركة مطبعة الاديب البغدادية المحدودة، بغداد، 1986

11- معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، إبراهيم محمد حمادة، ، القاهرة، دار الشعب، د. ت،

12- نظرية المكان عند ابن سينا: حسن مجيد العبيدي، ، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، 1987

ثانيا: الكتب باللغة الأجنبية

1- Ann shukman, Literature and semiotics, a study of writing of Y.Lotman, North Holland publishing company,1977

ثالثا: المجلات والصحف

1- التقاطب المكانيّ في قصائد محمود درويش الحديثة، رقية رستم و فاطمة شيرزادة، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، العدد، 9، 2012

2- جماليات المكان في النقد الأدبي المعاصر: عبدالله أبو هيف، مجلة جامعة تشرين للدراسات
والبحوث، سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية، المجلد (29)، العدد1، 2005،
3- الفضاء، المصطلح والاشكاليات الجمالية، احمد شريط،، مجلة المدى، دمشق، العدد 26، شباط 2019
4- المسرحية المقروءة بين النص والعرض المسرحي، أديب كاظم علوان، مجلة مركز بابل للدراسات الانسانية، المجلد 10، العدد1، مارس 2020.
5- المكان والمصطلحات المقاربة له –دراسة مفهوماتية، غيداء أحمد سعدون، مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية، جامعة الموصل، مجلد1، عدد2، 2011.
6- ملامح بنية الإخفاق في مسرحيات يوسف الصائغ(مسرحية البديل) مثالا، أديب كاظم علوان، مجلة القادسية للعلوم الإنسانية، المجلد الرابع عشر، العدد 2011/3.
7- النص المسرحي بين القراءة والتمثيل، اسماعيل ابن اصفية، مجلة العلوم الإنسانية، العدد السابع، جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر، جانفي، 2005
8- مسرحية البديل، يوسف الصائغ ، ، نشرت في جريدة الثورة البغدادية، في 10-16-1995/7/24.

رابعا: الإنترنت

1- جدلية الانتماء والخيانة في مسرحيات يوسف الصائغ، صباح هرمز الشاني، الحوار المتمدن، الحوار المتمدن-العدد: 6214 - 2019 / 4 / 28.على الموقع:
https://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=635535

2- مسرحيات يوسف الصائغ بين الخيانة و الانتماء، ثانيا: الباب بين عصرنة المثيولوجيا والانتماء (ملف/9)، صباح هرمز، ، موقع الناقد العراقي، 03/08/2020. على الرابط:
https://www.alnaked-aliraqi.net/article/81200.

3- يوسف الصائغ (ملف/3): حمد الصالح،:12/06/2017، موقع الناقد العراقي.
https://www.alnaked-aliraqi.net/article/42938.php